ENRICA CANCELLIERE
Università di Palermo

L'asse verticale della visione nel teatro di Calderón e nella pittura manierista

Al di là delle varianti sul tema della santità ciò che Calderón mette in scena nelle *comedias de santos* è la simbologia di un percorso ascensionale dal basso verso l'alto che corrisponde alla verticalizzazione dei tre piani del *Corral -la parte baja, la mediana y lo alto del teatro-* (Varey, 1987: 288).

Così la *caverna-pozo* dove penetra Ludovico, personaggio demoniaco e titanico di *El purgatorio de San Patricio* (1627), simbolico accesso al mondo dei morti da cui il protagonista riuscirà savio e santo; il convento che profana il ribelle Eusebio, in *La devoción de la cruz*, per consumare, fin nella cella di Julia, il misfatto che la Croce impedirà; il baratro dove sprofonda il Demonio in *El mágico prodigioso*, e infine la *mazmorra* fredda e buia dove è rinchiuso il martire Don Fernando in *El príncipe constante*, sono il "basso" dal quale piega su piega s'ascenderà verso "l'alto" (Deleuze, 1990: 41-59): il riemergere dal *pozo* di Ludovico, compiuto il *camino de salvación*; lo spirito di Eusebio che appare per confessarsi e il volo di Julia che sta per essere uccisa da Curcio, abbracciata alla croce della tomba d'Eusebio; l'ascensione al sacro soglio di Dio degli spiriti di Cipriano e Justina, dal patibolo dove erano stati decapitati. Infine l'apparizione di Don Fernando, puro spirito, con la fiaccola accesa in mano alla guida dell'esercito portoghese sotto le mura di Fez, nel finale de *El príncipe constante*.

Non c'è dubbio che Calderón ha scritto questi drammi sull'epopea cristiana e cattolica per il teatro pubblico spagnolo e per un pubblico di massa quale era quello del *Corral*, l'edificio simbolo del teatro nazionale dei Secoli d'Oro.

Nel *Corral* di vera e propria scenografia, anche a causa della ridotta profondità del palcoscenico, non si può parlare. Si trattava fondamentalmente delle *apariencias*, la *tramoya*, e la *canal*, detta pure *pescante* o *elevación*, entrambi macchinari in legno e corde di derivazione medievale, il *bofetón*, ovvero pannello girevole con raffigurazioni varie, e infine gli *escotillones*, ossia le botole (Ruano de la Haza - Allen, 1994: 447-491). Dunque tutte installazioni destinate a funzionare sull'asse della

verticalità che traduceva sulla scena materiale la tensione morale della diegèsi.

Sebbene la *tramoya* e il *pescante* per le *comedias de santos* fossero di gran lunga le più complesse tra quelle che era possibile allestire sull'esigua scena -al punto che l'azione degli attori ne veniva fortemente limitata per far posto alle macchine e ai loro ingombranti effetti- non si può comunque immaginare che la scenografia potesse realisticamente mostrare i diversi spazi che i testi articolavano. Questi, d'altronde, proprio perché non costretti da puntuali esigenze d'allestimento, procedevano con libertà maggiore che non quelli che ben presto saranno pensati come funzionali agli allestimenti di Corte.

La presenza dei tre piani -*la parte baja, la mediana y lo alto del teatro*- nei *teatros comerciales* (o *de comedias*) è una chiara sopravvivenza dei tre *niveles* in cui venivano articolate le sacre rappresentazioni medievali nelle Cattedrali spagnole e che adesso, soprattutto nelle *comedias de santos*, venivano simbolicamente a rappresentare Cielo, Terra e Inferno. Nei *corrales de comedias* quindi come sottolinea Varey: «la estructura básica del escenario sigue siendo medieval, subrayando así la continuidad entre el teatro religioso de finales de la Edad Media y los teatros comerciales de los siglos XVI y XVII» (Varey, 1987: 36).

Dei tre *niveles* della scena quello che si riferisce alla *parte baja* funzionava dunque per mezzo degli *escotillones* («puerta o tapa cerradiza en el suelo», secondo il *Diccionario de Autoridades*), che molto si usavano per la rappresentazione dell'Inferno, di pozzi, caverne, etc.

La *parte mediana* corrispondente al *tablado*, terminava con dei pilastri su cui si ergevano due *balcones*, uno posto in cima all'altro, probabile derivazione dalla medievale rappresentazione dei cieli. Secondo Varey: «el *balcón* primero tiene un uso casi "realista"» e poteva usarsi ugualmente come *balcón* o *muro*; *altura natural*; *ventana exterior de una casa*, mentre il secondo: «se usa sobre todo para las tramoyas de comedias de espectáculo» (Varey, 1987:227) a rappresentare "lo alto" secondo una simbologia in verticale i cieli, il paradiso, etc. All'interno di questa articolazione spaziale osserva Varey: «no podemos olvidar el gran número de obras donde la relación espacial entre un personaje en un nivel más alto con otro en un nivel más bajo es indicio de su relación moral» (Varey, 1987: 36).

In linea di principio la tripartizione tipica della Sacra Rappresentazione urbana medievale, tra Inferi, terra e cielo nelle *comedias de santos* è sostanzialmente rispettata anche se riformulata.

Ne *El príncipe constante*, sul quale ci soffermeremo, il luogo degli "Inferi" è tenuto da una cavità in abisso che è la segreta -*mazmorra*- in cui

vive rinchiuso Don Fernando, luogo che peraltro è restituito solo attraverso l'evocazione fornita dalle parole di Muley (Jornada III, vv. 1918-1982).

Ben presente è il piano mediano della "terra", il piano dell'azione scenica e drammatica per eccellenza, qui proposto nelle varianti del giardino, della marina, del monte e del campo di battaglia. Trovano pure un riscontro, ancorché rielaborato con audacia, i "cieli" che qui vengono rievocati dalla verticalità della scena finale presso le mura di Fez, splendida capitale degli Infedeli, là dove avviene l'apoteosi del martire riapparso nella luce della santità.

Anche la tipologia delle scene "barocche" –che ben presto verranno codificate nei teatri di corte e con maggiore libertà evocabili come *decorado verbal* nei *Corrales*- viene in questo caso ampiamente prefigurata, mancando alla caverna, alla marina, al monte o selva, al giardino e ai Cieli, soltanto la scena di palazzo o di reggia perché sia completo l'arco diegetico possibile attraverso il racconto delle scene.

In realtà le scelte ambientali che si ricavano dal *decorado verbal* disseminato nel testo appaiono di singolare originalità e rilevanti quanto al significato profondo del dramma, pertanto perfettamente solidali con il valore metaforico e salvifico dei procedimenti della visione.

Appare singolare, innanzi tutto, che il *martyredrama El príncipe constante* (secondo la definizione di Kaiser, 1958: 232-256) sia per intero un dramma *en plein air* mancandovi in qualsiasi parte accenni che lascino supporre una collocazione in luoghi interni dei personaggi che agiscono in scena. Da questo punto di vista, anzi, tutto quanto accade è ipotizzato in un unico luogo, quasi una grande bolla trasparente, lo spazio luminoso tra cielo e mare, concavo e convesso, e perciò anamorfico, traversato e significato dallo sguardo luminoso di un'Alterità che è divina; spazio che corrisponde proprio all'universo spaziale e temporale descritto dalle parole e dai gesti del martire che con le mani rivolte ora *boca arriba*, ora *boca abajo* (Atto III, vv. 2399-2414) metaforizza tra la *cuna* e la *tumba* la dimensione del Cosmo. Ammettere interni -a maggior ragione se regali- avrebbe comportato un indebolimento dell'universalistica concezione neoplatonica che si manifesta nella luminosità dei vettori che trapassano dalla materia allo spirito, costituendo il Cosmo in una simbolicità totalitaria e globale che nulla ammette fuori di sé. Dice Orozco:

> Calderón siente la emoción de la profundidad espacial de esos horizontes que sugieren lo aéreo y celeste, como lo sintieron hasta el más exaltado ilusionismo, los pintores barrocos. Comprendemos cómo nuestro autor conciba la escena como un cuadro y no sólo porque tenga un sentido visual de la composición (...) sino también por los variados efectos espaciales, siempre sugeridores del sentido de continuidad y en muchos casos con visiones de

> cielos, nubes, mares y lejanías. De aquí la abundancia de escenas -y de alusiones y descripciones- de paisajes con montañas, peñas, bosques, orillas del mar, quintas y jardines (Orozco Díaz, 1988, II: 212-213).

La scrittura calderoniana è dunque racconto di uno spazio scenico attraverso un testo destinato alla rappresentazione, aristotelicamente alla *opsis*. *El príncipe constante* ne è un esempio straordinario. La traiettoria ascensionale che, attraverso il martirio e la morte, trasforma Don Fernando in puro spirito di grazia divina, si costituisce sullo stesso asse verticale dei due piani che nel *Corral* sono deputati alla recitazione. Al sottile e colto teorico di *El informe sobre la pintura* (1677), non poteva sfuggire il senso complessivo di una qualità della visione a funzione narrativa e drammatica che dal Manierismo italiano era giunta a El Greco fino ad informare di sé il gusto pittorico, ma anche architettonico e scenografico, del Barocco. Il mutamento del racconto prospettico, che fissa il punto di fuga a misura d'uomo, in quello della verticalizzazione, che formula il *tableau* come spazio eretto ed ascensionale, era già proprio all'archetipo del Raffaello che, ad esempio, con la *Resurrezione* del 1501 **[tav. I]** (ora al Museo di San Paulo), ne ostenta la matrice medievale e bizantina, ponendo in perfetto asse ascensionale su due piani sovrapposti il sepolcro dischiuso (e il terrore dei soldati) e il Cristo rigido nella levitazione tra il tripudio degli angeli.

La "maniera" accentuerà sull'asse della verticalizzazione sia la definizione del prospetto e dei suoi vettori che la parallela torsione michelangiolesca dei corpi e della membra su di essi. Così il Pontormo nell'ultimo pannello per la Camera del Borgherini, il *Giuseppe in Egitto* **[tav. II]**, dispone sulla torsione di una scala e di un muro a due piani quella dei corpi; mentre lo stesso anticipa quella che sarà la tipica codificazione biplanare del Veronese nell'*Ecce Homo* della Certosa del Galluzzo, 1522-25 **[tav. III]**, ponendo in asse sul Cristo esposto alcuni personaggi su una scalinata in un rapporto di guardante-guardato fortemente teatrale. E sempre con il Pontormo, il Del Sarto ed altri, si sviluppa contemporaneamente quel discorso sulla luce -proprio di "lume nell'aria", del Cosmo tutto leonardesco di cui sono fatte le figure-, che sarà foriero di conseguenze fino alle dinamiche per intero luminose del Caravaggio che racconteranno il movimento e il dramma per netti tagli obliqui incisi sull'ombra in *plongée* ed in *contre-plongée* **[tav. IV]**.

Scrive, a questo proposito, il Longhi: «(...) il Caravaggio scopre la forma delle ombre: uno stile dove il lume, non più asservito, finalmente, alla definizione plastica dei corpi su cui incide, è anzi arbitro coll'ombra seguace della loro esistenza stessa» (Longhi, 1968: 137). Ed ancora, in un altro saggio leggiamo: «Nel Caravaggio è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o

dall'ombra) per "incidenza"; il caso, l'incidente di lume ed ombra diventano causa efficiente della nuova pittura (o poesia)» (Longhi, 1982: 71).

A sintesi di questo discorso sul *tableau*, sul corpo, sulla luce dinamizzati e drammatizzati nel loro avvitamento ascensionale, si pone la lezione, fondamentale anche per El Greco, del Tintoretto.

La spirale in abisso di luce e di ombra, del miracolo di *San Marco che libera uno schiavo* del 1548 [**tav.** V], crea un sorprendente effetto stereofonico di tuono luminoso, folgorante dall'alto sul martello del carnefice e, attraverso il corpo di questi, sul corpo nudo della vittima. La stessa bipolarità informa il *Ritrovamento del corpo di San Marco* [**tav. VI**] in cui, secondo il Vasari, il pittore «dove uno spiritato si scongiura, ha finto in prospettiva una gran loggia, e in fine di quella un fuoco che la illumina con molti riverberi» (Vasari, 1792: 64). «Una luce fantastica -ha notato il Coletti- che non si sa donde provenga, se dall'esterno o dalla figura del Santo improvvisamente apparsa, in una veste arancione e malva, a far cenno di cessare le ricerche perché il suo corpo è già trovato ed è quello che si stende ai suoi piedi in uno scorcio di mantegnesco ricordo. Una luce che allaga il primo piano (...) e poi, traversando le tenebre che si sprofondano nella lunga cripta come un corridoio a vôlta, si sofferma a incendiare i profili delle arcate (...) trasformando la prospettiva lineare in una scala di bianchi e di neri; mentre in fondo in fondo un'arca terragna aperta s'infuoca...» (Coletti, 1951: 27).

Nei toni della veste del santo, la luce si afferma in tutta la sua valenza simbolica. «Il cerchio dei colori composti» scrive Sedlmayr «rivela la sua componente di luminosità in quei colori che hanno come "fondamento" la luce; l'oscurità in quanto momento ascositivo suscita il colore specificamente luminoso, cioè il giallo, l'arancio, il rosso. La preferenza di questa serie di colori indica un intensificato rapporto con la luce» (Sedlmayr, 1985: 52).

La scissione e la conseguente duplicazione tra il corpo del santo morto (o il suo sepolcro smosso) e il suo spirito vivo e trionfante è un *topos* che s'innesta sulla stessa serie iconica infinita della *Resurrectio Christi.* Qui l'artista la conduce ad esiti estremi di contrapposizione materica e figurale sui tracciati della luce con audacia non dissimile a quella che connoterà Calderón quando, nel finale de *El príncipe constante*, farà apparire contemporaneamente il sarcofago di Don Fernando e il fantasma di questi trionfante alla luce della fiaccola, lungo la verticale biplanare delle mura di Fez.

Che queste visioni "manieriste" siano già all'insegna di una "messinscena" e di una teatralizzazione non v'è dubbio soprattutto se si pensa alle cinquecentesche feste di apparati principeschi allestite dai medesimi artisti, e poco dopo alle feste liturgiche gesuite che definiranno

una codificazione dinamica del prospetto urbano reale o fittizio; dinamica luminosa e materica che supera nella vertigine in abisso o in elevazione il discorso umanistico della prospettiva, riproponendo quello della caduta e del trascendimento fuori dall'umano. Sulla tendenza che tra Cinque e Seicento sposta sull'asse della teatralizzazione e della verticalità, contemporaneamente, pittura, prospetto urbano, festa, messinscena e perfino, aberrandola, la stessa prospettiva, si veda il fondamentale studio di Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, modello insuperato di analisi iconologica applicata alle evoluzioni sceniche.

Si tratta, comunque, dello stesso asse che informa la pittura ascetica de El Greco. Molti dei suoi soggetti, Annunciazioni, Adorazioni dei pastori, Battesimi, Crocifissioni, si costruiscono secondo una verticalizzazione che è ricerca del trascendente, dello spirituale. Si pensi all'*Adorazione del nome di Gesù* del 1580 [**tav. VII**], già detta *Il sogno di Filippo II*, dove ai potenti della terra corrispondono in alto le anime elette dei cieli. Sulla destra appare peraltro un elemento spiccatamente teatrale: le fauci del leviatano che vomitano le anime dannate degli Inferi. Una zona che è dunque da immaginare più arretrata in una sorta di retropalco. Nella *Resurrectio Crhisti* del Prado, 1600-1605 [**tav. VIII**], l'asse di gran tensione ascensionale del Cristo, evocante il Tintoretto, poggia sulle membra allungate e ostentatamente vettoriali, dei corpi sottostanti. Siffatta "poesia muta" di un dramma edificante culmina in quell'"opera sublime" -come la definì lo stesso pittore- che è *El entierro del conde de Orgaz*, 1586-1588 [**tav. IX**]. Qui si contempla il nobile cavaliere, sepolto da Santo Stefano e Sant'Agostino, apparsi improvvisamente ai pii compagni, più edificati che stupiti dal miracolo: un angelo porta in cielo l'anima del defunto, collegando cielo e terra, devoti e beati. Nella *parte baja* del quadro c'è la rappresentazione del reale, ovvero il corpo morto del conde, en *lo alto* la rappresentazione del simbolico, lo spirito del nobile cavaliere. E' la stessa articolazione dei due piani che nel III Atto porrà in dialettica il terreno e il divino, Fernando cadavere e Fernando puro spirito, pur nel ribaltamento, come vedremo, dei due terminali della complessa metafora.

L'articolazione in due piani, poi, sarà propria della visione barocca. Come dice Deleuze: «Il mondo a soli due piani, separati da una piega che ripiomba dalle due parti seguendo un regime differente, rappresenta un apporto barocco per eccellenza: Esprime (...) la trasformazione del cosmo in "*mundus*"» (Deleuze, 1990: 45). Già l'architettura viene definita sul piano di proiezione verticale a partire dalla scissione tra un esterno -la facciata- e da un interno -lo spazio interiore-. Wölfflin vedeva il potere di fascinazione dell'arte barocca proprio nel contrasto tra l'esuberanza dell'esterno e la pace serena dell'interno: «Nelle parti superiori spazio e ripieno vengono accordati in un'armonia più pacifica: ma la calma più perfetta è riserbata all'interno, ed

appunto questo contrasto fra il linguaggio agitato della facciata e la tranquillità pacata dell'interno è uno degli effetti più possenti che può produrre l'arte barocca» (Wölfflin,1988: 161). Il contrasto esterno/interno è dunque scissione tra i due piani : «il piano in basso si fa carico della facciata (...) il piano in alto si chiude, puro interno senza esterno, interiorità chiusa in assenza di gravità, tappezzata di pieghe che sono quelle di un'anima o di uno spirito» (Deleuze, 1990: 44). I due piani o i due vettori, di cui parla Wölfflin, spinti verso il basso o verso l'alto, nel ripiegarsi l'uno sull'altro vengono a costituire un unico mondo, pur rappresentando il piano basso il mondo fisico dei corpi e l'altro quello metafisico delle anime. Così l'alto e il basso organizzano la visione del quadro barocco come nell'esempio su citato di *El entierro del conde de Orgaz* che, continua Deleuze, «è suddiviso in due parti da una linea orizzontale, in basso i corpi si accalcano accostati gli uni sugli altri, mentre in alto l'anima sale grazie a un esile ripiegamento» (Deleuze, 1990: 45).

Secondo una voga che arriva a Zurbarán, *La visione del beato Alonso Rodríguez* del 1630 [**tav. X**], per esempio, l'alto e il basso del piano scenico della visione giocano nell'allegorico meta-teatro le loro reciproche relazioni. Il basso è la superficie dove si raffigurano le apparenze, l'alto la profondità inaccessibile, il recesso per il quale quelle apparenze si tracciano, come in un *tableau* pittorico, come in un prospetto urbano simbolico, così sulla scena. E alto e basso, profondità e superficie si scambiano e si alimentano in un lavoro d'incessante piegatura su di una linea che gli uni sugli altri riflette.

Nel finale de *El príncipe constante* appare lo spirito di Don Fernando che regge una fiaccola accesa mentre conduce alla vittoria l'esercito cristiano. Trasluce il santo-martire di "luce propria" secondo la tendenza della "maniera" che da Leonardo giunge al Tiziano ed ai tizianeschi. Infatti sfidando ogni legge della natura appare nella sua raffigurazione corporea, ma anche di "luce riflessa", secondo la maniera caravaggesca, attraverso la fiaccola della Fede che egli stesso sorregge; e nel momento in cui probabilmente nel *Corral* avanzavano le ombre della sera, la notte della scena prelude a un'alba di "gloria". È il mistero stesso della santità che si raffigura, sempre piena di Grazia e sempre sorretta dall'emanazione divina. Con parole di Souiller: «Dieu, «causes des causes», permet de résoudre l'énigme de l'homme, «mort-vivant», qui vit pour mourir et meurt pour vivre, de la vie qui «brûle, flamme glacée» *(Pleito, 79b)* et d'un monde où «nous sommes assiégés et assiégeants» vivente» (Souiller, 1992: 278). La fiamma è dunque lo specchio del santo ed egli è specchio alla fiamma. Immagine e fiamma a loro volta si pongono in asse con la bara che viene esposta sulla parte più alta della scena *-en lo alto del teatro-* e che spettatori fedeli devono credere contenga le reali spoglie del santo, come da didascalia, mentre quelle che in realtà vedono animate -e impersonate da un reale attore- quegli stessi spettatori fedeli devono crederle

immateriali. Un chiasma materico e simbolico -il corporeo per rappresentare lo spirituale, l'immaginario o l'invisibile per rappresentare il corporeo- consente al prospetto scenico di articolare la biplanarità in verticale che abbiamo visto essere congeniale alla visione barocca.

L'aberrazione materica e speculare insieme, adesso non è più nell'errore ma attinge infine ad una verità di visione più vera del vero: il mistero della specularità stessa tra la morte e la vita, qui la bara e lo spirito, ne è rischiarato poiché nella vita abita la morte e in questa la vera vita.

Il corpo del martire, già assimilabile alla serie infinita degli "*Ecce Homo*" e delle "Deposizioni in piedi", che dal Medioevo giunge al Barocco - e nella rappresentazione, da Lucas Fernández fino a Calderón- ora in questo finale esalta l'effetto di "astanza" (Brandi, 1966: 9-73) proponendosi nel suo valore di simbologia ancestrale, cristiana e precristiana, di "albero rigeneratore", totem, infine come *axis mundi*, ovvero l'asse della stessa visione scenica e del suo portato simbolico (Buttitta, 1996: 256 e seg.).

Già armonioso microcosmo della società spagnola che, sotto lo sguardo trascendente e garante del sovrano e di un pubblico di ceti urbani, alimenta una cultura di massa a fondazione del mito monarchico, il *Corral* ora invera e universalizza il processo storico non solo della Spagna degli Asburgo ma della storia dell'uomo e dell'Universo tutto e si propone, in linea con la *Weltanschauung* calderoniana, a "gran teatro del mondo".

La celebrazione dell'idea monarchica coincide con quella di un Cristianesimo Universale di cui si fa garante la Spagna che, al culmine della politica peninsulare, mantiene il suo controllo sul Portogallo. Non a caso è il principe portoghese Fernando a ripercorrere, come Cristo, il martirio fino alla santità in difesa del Cristianesimo. Scrive Antonio Regalado: «*El príncipe constante* posee un fuerte sabor nacional, un indomable espíritu de resistencia (...) Fernando sufre y muere *pro patria* y *pro fide*, sacrificándose por sus hermanos en Ceuta y encarnando el ideal católico contrarreformista *caritas forma fides*. Al morir, el cuerpo del personaje adquiere una fuerza simbólica que lo convierte en metáfora del cuerpo político, y análogamente, de la Iglesia, cuerpo místico del Cristo» (Regalado, 1995: 509).

Ma se Calderón conclude ancora una volta nella visione del "gran teatro del mondo", è perché in quella visione la sua poesia proietta il gran mondo del teatro, l'ombra che aspira alla luce e al suo doppio rivelatore.

Bibliografia

Amezcua, José, (1983), *Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón, in* García Lorenzo, ed., *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid 1981)*, Madrid, CSIC, vol. 3, pp. 1533-1543.

Tav. I

Tav. II

Tav. III

Tav. IV

Tav. V

Tav. VI

Tav. VII

Tav. VIII

Tav IX

Tav. X

Arellano, Ignacio, (1995), *Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», vol. XIX, 3, Primavera, pp. 411-443.

Arróniz, Othón, (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos.

Aubrun, Charles, (1968), *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus.

Brandi, Cesare, (1966), *Le due vie*, Bari, Laterza.

Briganti, Giuliano, (1961), *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti.

Buttitta, Antonino, (1996), *Dei segni e dei miti. Un'introduzione all'antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio.

Calvo Serraller, Francisco, (1981), *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Cancelliere, Enrica, (1983), *Dell'iconologia calderoniana*, in *Colloquium Calderonianum Internationale*, a cura di G. De Gennaro, L'Aquila, Università dell'Aquila, pp. 259-267.

Coletti, Luigi, (1951), *Il Tintoretto*, Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche.

Curtius, Ernst Robert, (1936), *Calderón und die Malerei*, in «Romanische Forschungen», pp. 89-136.

Deleuze, Gilles (1990), *La piega. Leibniz e il Barocco*, trad. it., Torino, Einaudi.

Díez Borque, José María, (1975), *Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español*, in Díez Borque, J. M. y García Lorenzo, L. ed., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, pp. 249-290.

Gállego, Julián, (1987), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Lara Garrido, José, (1983), *Teatro y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón*, in García Lorenzo, L. ed., *cit.*, vol. 2, pp. 939-954.

Longhi, Roberto, (1968), *"Me Pinxit" e Quesiti Caravaggeschi (1928-1934)*, Firenze, Sansoni.

— (1982), *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti.

Kayser, Wolfgang, (1958), *Zur Struktur des "Standhaften Prinzen" von Calderón*, in *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*, Berna, Francke Verlag, pp. 232-256.

Orozco Díaz, Emilio, (1983), *Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte*, in García Lorenzo, L., ed., *cit.*, vol. 1, pp. 125-164; riprodotto in *Introducción al Barroco*, II, pp. 209-252.

—(1988), *Introducción al Barroco*, Introd. al cuidado de J. Lara Garrido, I, II, Granada, Universidad de Granada.

— (1988), *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.

— (1989), *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Introd. por A. Sánchez Trigueros, ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada.

Pallucchini, Rodolfo, (1937), *Tintoretto a San Rocco,* Venezia.

Porqueras Mayo, Alberto, (1975), ed., Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Madrid, Espasa-Calpe.

Quondam, Amedeo, (1975), *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida Editori.

Regalado, Antonio, (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ensayos/Destino.

Ruano de la Haza, José María, (1988), ed. de Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*, Liverpool, Liverpool University Press.
Ruano de la Haza, José María y Allen, John J., (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia.
Sedlmayr, Hans, (1985), *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Presentazione di R. Masiero e R. Caldura, trad. it., Aesthetica-Pre-Print, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
Sesé, Bernard, (1989), ed. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Madrid, Colección Austral-Espasa Calpe.
Souiller, Didier, (1992), *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF-Presses Universitaires de France.
Valbuena Briones, Ángel, (1981), ed. *La devoción de la cruz*, in *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, II, Madrid, CSIC.
Varey, John E., (1987), *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia.
Vasari, Giorgio, (1792), *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti* (Prima edizione sanese. Arricchite più che in tutte l'altre precedenti di Rami di Giunte e di correzioni per opera del P.M. Guglielmo Della Valle), Tomo Nono, Siena, A spese de' Pazzini Carlo e Compagno.
Wardropper, Bruce W., (1982), ed. y trad., Pedro Calderón de la Barca, *The Prodigious Magician-El mágico prodigioso,* Madrid, Porrúa.
— (1983), «Las comedias religiosas de Calderón», in García Lorenzo, L. ed., *cit.*, pp. 185-198.
Wölfflin, Heinrich, (1988), *Rinascimento e Barocco*, trad. it., Firenze, Vallecchi Editori.
Zorzi, Ludovico, (1977), *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi.